

БАРОКОВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ У ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Зіновій БУРКАЦЬКИЙ – кандидат мистецтвознавства, професор,

заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри духових і ударних інструментів, Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, м. Одеса

<https://orcid.org/0000-0002-3566-0821>

<https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1112>

zinovyburkatsky@gmail.com

Цитування:

Буркацький З. Бароковий інструменталізм у парадигмі сучасної виконавської інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2026. № 52. С. 25–30. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.52.1112>

Розглядаються здобутки барокового інструменталізму як важливий чинник формування сучасної виконавської практики. Проаналізовано специфіку стилю бароко, зокрема принципи афектів, риторичність музичного висловлювання, особливості орнаментики та імпровізаційності. Особлива увага приділяється питанням автентичного виконання, інтерпретації нотного тексту та ролі виконавця у відтворенні історично зумовлених художніх смислів. Усвідомлення висот естетичної і духовно-дидактичної цінності барокової продукції широко розкриває репертуарний простір інструменталістів, зокрема кларнетистів і саксофоністів, для засвоєння барокових здобутків, особливо італійських і французьких майстрів, невіддільних від духовної екстатичної вираженості, яка відповідає запитам сучасної публіки, що прагне компенсативної енергії добра і краси в музиці. Визначено значення барокових інструментальних традицій у контексті сучасного музичного мистецтва та їх вплив на розвиток виконавської культури.

Ключові слова: бароковий інструменталізм, виконавська інтерпретація, теорія афектів, музична риторика, орнаментика, імпровізаційність, автентичне виконання, кларнет, саксофон, музичні жанри.

Постановка проблеми. Проблема осмислення та виконавського втілення здобутків барокового інструменталізму набуває особливої актуальності в умовах сучасного музичного мистецтва. Попри значний інтерес до історично поінформованого виконавства, у практиці інструменталістів, зокрема виконавців на духових інструментах, спостерігається певна невідповідність між глибинним розумінням стильових засад бароко та їх художньо переконливим відтворенням. Це зумовлено як специфікою барокової музичної мови (риторичність, афектність, орнаментальність, імпровізаційність), так і обмеженістю адаптованого репертуару для сучасних інструментів. Водночас розширення репертуарного простору кларнетистів і саксофоністів за рахунок барокових творів потребує не лише технічного переосмислення, а й глибокого занурення у естетичні та духовно-сміслові засади епохи. Особливої ваги набуває питання інтерпретації музики італійських і французьких майстрів бароко, в якій закладено потужний потенціал духовної експресії, актуальний для сучасного слухача. Таким чином, виникає потреба у комплексному дослідженні здобутків барокового інструменталізму як предмета виконавського втілення, що передбачає поєднання історико-стильового аналізу з практикою сучасного музичного виконання.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Роботи, присвячені духовній музиці в аспекті її духовно-естетичної цінності, поступово утверджуються в українському музикознавстві як такі, що зосереджуються не на художньо-міметичному «наслідуванні життя», а на виявленні духовної величчезвучання, відмежовуючись від театралізованого відтворення життєвих конфліктів, драматизму й трагізму. Зокрема, дисертаційні дослідження В. Бабухівського, присвячені аналізу виразових засад спадщини Й. Моцарта та Г. Телемана, що репрезентує орієнтацію на італійсько-католицьку традицію одухотвореної концертності у взаємодії з профранцузькими стильовими настановами. Дисертація І. Красиліної, присвячена опері seria, акцентує на специфіці цього жанру, яку недоцільно оцінювати крізь призму художньої «правди характерів»; натомість авторка пропонує розглядати її як «церковно-дидактичну» модель оперного мистецтва.

Водночас в Україні й досі бракує публікацій, присвячених творчості низки композиторів, музика яких уже активно виконується та здобуває схвальні відгуки. Попри певну невідповідність традиційним критеріям художнього твору, це мистецтво приваблює сучасного слухача беззаперечною досконалістю та естетичною довершеністю музичної мови.

Актуальність теми дослідження визначається вагомістю у сучасному репертуарі творів барокової епохи, хоча цей творчий здобуток нерідко складає втілення до віденського світоглядного установа, тобто пори, коли художньо-театральна природа музики не була самодостатньою, сполучалася з ознаками церковно-прикладного мистецтва, демонструючи той одухотворений естетизм вираженості, який у поствіденському художньому просторі був принципово неприйнятним. Доказ цього – сумна доля спадщини А. Вівальді, яка упродовж відверто музикальної доби романтизму не усвідомлювалася в її

художньо-естетичній цінності, і тільки, як знаємо, з 1920-х років поступово стала здобувати право на існування в репертуарі провідних майстрів-виконавців.

Таке ж забуття спіткало і низку інших представників барокової культурної хвилі, зокрема німецьких майстрів, сучасників уславлених Г. Генделя й І.С. Баха. Скоріш за все таке «відштовхування» трималося на *атеатральній* природі творчості музикантів, органічно зв'язаних із традиціями духовного мистецтва, які в німецькому протестантському світі коригувалися специфічним для цієї конфесії зацікавленням у театралізованому співчутті персонажам біблійних історій. Однак творча сьогоденність зацікавлена в озвучуванні дивних своєю красою і естетичною досконалістю музичних надбань Ренесансу і пост ренесансного періоду, в яких народжувалися художні, протеатральні елементи сполучалися з «красою духовною» музичної церковної старовини, народжуючи ціле, що не відповідає «єдності змісту і форми» класичної доби, в якій під змістовністю розуміли конкретику сюжетно-подієвих перипетій та емоційні протистояння. А наслідування «краси духовної» спиралося і спирається на поза буттєву символіку ідеальних поривань душі, які, крім радості долучення до Вищого, жодних «подій» не передбачає.

Метою даної статті є аналіз барокового інструменталізму XVII–XVIII століть та його осмислення у контексті сучасної виконавської практики, зокрема в аспекті історично поінформованого виконання та сучасної інтерпретаційної свободи. Автор публікації ставить перед собою завдання охоплення матеріалів щодо виконання музики, створеної італійськими і німецькими композиторами першої половини XVIII сторіччя (Н. Порпора, Т. Альбіноні, Й. Мольтер, Г. Телеман), сучасниками Й.С. Баха і Г. Генделя, музику яких у вищій мірі шанували в ті часи, а виконавці з великим ентузіазмом показують сьогоденній публіці ці дивні звучання. *Методологічною основою дослідження* виступає традиційний для вітчизняного музичного вжитку інтонаційний підхід, показовий для розуміння музики в її генетичній спорідненості з мовленнєвими звуковиявленнями людей, як це знаходимо у роботах Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Котляревського, К. Мюльберга, О. Немкович та інших видатних українських авторів.

Наукова новизна роботи закладена методологічною оновленістю аналізу музичної продукції барокової доби, яка в значній мірі відповідала не стільки художнім вимірам (це період до віденської музичної секуляризації), скільки церковно-дидактичним, процерковно-церемоніальним, високий естетичний рівень подання яких «перекриває» художні театральні-драматичні, театральні-трагічні виразні ознаки, які до недавнього часу вважалися невідірваними від цінності творчих звершень. Таке методологічне узагальнення дозволяє не лише розширення репертуару інструменталізму за рахунок звернення до барокових надбань, але заохочує контактність із необароковими відкриттями творчості епохи авангарду і поставангарду, в яких відверто моделюється концертно-славильний тонус вираження, віддалений від театралізованої багатообразності класичної і посткласичної діб.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бароковий запас інструменталізму, який оминув ренесансний «двоєсвіт» визнання культурної високості як здобутку ціннісної рівноваги Християнства і поза християнських надбань ученості-творення заради відновлення готичної – загалом середньовічної – пошани щодо переваг церковності у суперечливому культурному потоці, піднятого заради вибудови раціонального європоцентризму Нового часу XVII-XIX століть. І якщо Ренесанс став вмістилищем рівноваги-гармонії церковного і поза церковного, то барокова доба відзначена тим, що названо: «дисгармонія» – «порушена гармонія» церковного і поза церковного при безумовній перевазі першого, тобто церковності. Базисність для такого мистецького світобачення вокального вираження самозначуща, – в музиці бароко саме опера, та безпосередня спадкоємиця літургійної драми (що співалася від початку до кінця) і містерії (яка, окрім співу, насичена була і мовленнєвими, і пластично-танцювальними фрагментами), розпочала усвідомлюватися у самостійній жанровій якості на основі активізації мовленнєвих побудов і відповідних емоційно-контекстних надбань. Тут доречно посилання на дослідження А. Верін-Галицької, де розглядається феномен творчості Дж. Каччіні («Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою» [2]), а він мелодичну лінію своєї музики вибудовував, орієнтуючись на наголоси поетичних рядків. А це значило, що Каччіні «не розміщував довгу ноту чи розспів на безударний склад...» (саме останній з указаних прийомів тримав алілуйну фігуративність традиційної «калофонії» літургійного гімноспіву).

Дж. Каччіні ж слідкував, щоб «у мелодичних контурах було наслідування інтонації ораторського мовлення» [2; 19]. Однак ті загально-риторичні, від вербального їх переломлення (розтягування акцентованих складів у словах) прийоми Каччіні усвідомлено співставляв із засобами спеціально церковної й музичної риторики із розтягуванням початків і кінців фраз, тобто із дотриманням «антимовленнєвої» інтонаційної церковно-музичної настанови на *розтягування початкових і завершальних побудов*. Так фіксується штучно-умовна інтонація церковного

«мовлення», яка категорично відмінна від безакцентного подання тих компонентів у мовленнєвому потоці як такому. Так традиційно-церковні «розтягування» початкових і завершальних побудов сполучається з «наслідуванням інтонації ораторського мовлення», даючи ренесансно-барокове поєднання церковності і позацерковного («афективного») надбання.

Для інструменталістики, особливо духової, вказані інтонаційні *концертні* виявлення (якщо пам'ятати, що спочатку концертом називали ансамблево-хорові співи з риторично-гимнічно розвиненими партіями у багатоголоссі) складають сутність інтонаційно-мотивного наповнення. Звідси – принципова *пасажність* у майстрів, котру в класичний період в оцінках таврували як «загальні форми руху», ігноруючи церковно-символічне навантаження. Це стосується розпізнавання тонкості-кола як втілення Усього, Бога, тобто Досконалості світу, послідовності висхідної (anabasis), що втілює піднесення душі до Вищого, і нисхідної (catabasis) у поданні Спокути [2; 25-27], фуґи-«бігу» – пересування висотностей як «ликів Бога», мелодійні послідовності, народжувані колоподібними фігурами Богопоминання, послідовність Хреста, що своїм «розкиданням» по регістрах «перекреслює мовленнєву «хвильову» лінію, виводячи вираження на надбуттєвий тонус подання.

У роботі В. Бабухівського, присвяченій аналізу Концерту для труби Й. Мольтера, маємо показовий опис тематизму, смислові показники якого чітко спираються на символи anabasis – catabasis, які не відмічені тією «індивідуалізацією», що стали атрибутивними для Віденців і пост віденського музичного простору. Однак безпосередність символістського подання в темах надає їм безперечної пов'язаності з церковною риторикою «пасажності», відміченої також підкорюючою *консонантністю* прорелігійного викладення:

«Початкова I тема в B-dur вибудована з опорою на риторичку anabasis, тобто являє сходження душі від землі до Неба з підкресленими ознаками прихованої поліфонії у викладенні, що вказує на наявність церковного знаку у вираженні. Бас у тактах 5-6, потім 9-11, у верхніх голосах у тактах 12-14 демонструє включення «стилю concitato», ... що утворює у єдності з вищевідзначеними прикметами церковної символіки чисто барочну 'дисгармонію церковного і позацерковного' ... Вступ соліста відзначений новою темою – в основній тональності, в якій вихідним є хід catabasis, що угруповується навколо виразності октавного 'стрибка' (такт 21)» [1; 78-79].

Підкорююче консонантна і дивно красива музика відмічає побудови творів А. Вівальді, Т. Альбіноні, виконання яких від середини ХХ століття все більш відверто навертає слухачів на захват високою і поза буттєвою красою. Названі автори люблять мінорні тональності, які у практиці німецької, Віденської і пост віденської музики, відкритій театральним контрастам, отримали тлумачення втілень «печальних» мотивів-образів, на відміну від «радісної» мажорності. Однак традиції церковної музики орієнтовані на смисли, показані в латинських назвах ладів – moll/м'який, dur/твердий-жорсткий, в мадригалах ХVI-ХVII століть мажорні співзвуччя попадають на слова «страждання», «смерть», тоді як мінорність широко охоплює славильно-гимнічні мелодії. Це отримало спеціальну назву «солодкого італійського мінора», хоча це ж стосується і гімноспівів у східнослов'янській церковній традиції, що тяжіють до мінорно-ладового подання.

Концерти і Арії А. Вівальді, Т. Альбіноні явно орієнтовані на церковні традиції, відповідно, мінорні лади переважають, але передаючи не печальні, але по-церковному гимнічно уславлюючі образи. Адажіо соль мінор Т. Альбіноні (хоча його авторство цієї композиції оспорується) стало одним із найчастіше виконуваних творів музики бароко. Як і у Вівальді, у Альбіноні базовим спадком його творчості стали опери, хоча скрипкові Концерти і Сонати виконуються в сьогоденні, а сценічні твори чекають на своє репертуарне визнання. В цьому плані цікавими виступають узагальнення дослідниці оперних здобутків seria різних авторів ХVIII століття [4], вихід яких на сцену потребує суттєвого перегляду сценічного подання, яке виключає «сценічний реалізм» в реакції на сюжетні перипетії і психологізм «правди характеру».

Але є сторони виконання барокових опер, які безпосередньо корелюють інструментальні втілення тієї мелодійної культури, що формувалася в «інструментальному продовженні» оперного вокалу. Йдеться, по-перше, про практику «світлого» співу кастратів-фальцетистів, які могли замінитися виразністю вокалізації «басів-кантанте», що орієнтує на перекладення звучань, яке не співпадає по регістрах, але відповідає головному установленню на церковну виразність співу з «прихованою поліфонією», що надавало надіндивідуального значення досконалості вираження попри регістрово-сюжетно вказаного смислу: тембрально-динамічно-темпова відмінність в поданні низьких і високих нот. Ту ознаку класики процерковного барокового співу академічний вокал останніх століть не зберіг. «Правда характеру» потребує в академічній оперності «рівного» діапазону, тоді як бароковий спів виділяє «прихований поліфонізм» в мелодії, «піднімаючи» виразність «характеру» до

висот надособистісної процерковної лірики. І ті ознаки мелодійної церковності доречно відтворювати в інструментальній «сонатності» (якщо пам'ятати про першозначення цього слова як «озвучення» духовного співу типу арії), подаючи і в кантиленній грі, і в механіці *perpetum mobile* пасажних

стрімких ліній і розворотів. Вважаючи на те, що барокова релігійність перестала бути *terra incognita* для наукового пізнання, що у XXI столітті заляття І. Канта щодо не наближення до науки всього, пов'язаного з релігійністю, перестало претендувати на атрибутивність щодо пізнавальної роботи у цілому, – логічним постає допущення у сферу мистецької діяльності прийомів і засобів *оцерковлення* останньої, усвідомити критерій художності не єдиною цінністю творчого вираження. Бо поряд із цим останнім існує *краси одухотворенної*, що не має відношення до того, що називають «естетизмом», що походить від тілесно-грубої вказівки на «естетікос»-«почуттєвості», яке принижує-огрубляє уявлення про досконалість одухотвореного вираження.

У даній роботі пропонується термін «калофонічності», що походить від грецького терміна «калофонія» – «прекрасне, правильне звучання» (у перекладі Дж. Россіні на італійську знаємо у вокально-співочій версії *bel canto*). Саме цим терміном зазначаємо цінність духовно-піднесеного мистецтва, що відзначає дещо ідеально важливе, співвідносне з художністю в мистецтві, але позбавленого зверненості до фізичного буття, і спрямованого до над буттєвої піднесеності, до шаріння в досконалість і красі, доступної тільки витонченим ходам нашої організації.

Надзвичайно важливим для національної мистецької свідомості відзначати спеціальним терміном *калофонічності* вітчизняні барокові здобутки інструменталізму XVIII століття, що сполучені з діяльністю Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, І. Хандошки-Хандошкіна. Для них секуляризований світ Віденської школи був чужим, тоді як стильові пошуки італійського Півдня, що історико-етнологічно зберігали і зберігають до сьогодні пам'ять про православний початок етнічно-грецького населення тої частини Апеннін, складали органічний стимул творчого пошуку. Відносно названого ракурсу відносин української композиторської школи до спадщини італійської *seria* в роботі І. Красиліної знаходимо принципове розширення розуміння впливу італійської школи XVIII століття на творчі здобутки України наступних епох:

«...Висунута гіпотеза щодо дотичності до успадкування канонів *seria* в класичній українській героїчній опері XIX-XX століть у зв'язку з агіографічними рисами персонажів опер М. Лисенка і К. Данькевича, Б. Лятошинського, внаслідок басової прив'язки співу основних героїв, що відповідає певним лініям виразності *seria* (заміна співу кастратів басами-кантанте)» [4; 165].

Такі узагальнення щодо стильового виявлення української композиторської школи розгортають до більш ретельного ставлення до стильових надбань барокових поза художніх мистецьких виходів в інструментальній сфері, до включення до репертуарного запасу виконавців тієї процерковної дидактично-гімнічної продукції, яка своїм вишуканим естетичним наповненням забезпечує потреби сучасної публіки в *компенсативних* можливостях мистецтва щодо буттєвої неупорядкованості ідеологічних установлень, які в силу політичних негараздів «утоплюють» можливості релігійного Відродження, достатньо міцно піднятого у постперебудівний період кінця XX століття у планетарних масштабах.

І в цьому плані ґрунтовно виступає узагальнення поза рядового виконавця В. Бабухівського, який впевнено уводить до свого репертуару композиції барокових авторів, зокрема й спадщину Й. Мольтера і Г. Телемана, які були сучасниками Й.С. Баха і Г. Генделя і цінувалися надзвичайно високо. Віденська школа визнала лише двох останніх достойним упередженням їх йозефіністського художнього відкриття, справедливо відчувши в їх творах поєднання барокової церковності із зростаючою тенденцією художньо-міметичного налаштування творчої продукції.

На оперній основі це справедливо відмітила у цитованій вище роботі І. Красиліна, відзначивши етапи класичної *seria* неаполітанської та венеціанської шкіл, тоді як лондонська (в особі Г. Генделя) і віденська явно розгорталася до художності віденського класицизму [4; 166]. Однак сьогодні практика мистецтва, на ґрунті пост-поставангардних тяжінь до «життєвого фактажу» прикладної сфери, яка спирається на зацікавлене прийняття в концертних залах духовної храмової музики, що не писалася для такого типу споживання музичної продукції. І це вибудовує установлення на адекватне прийняття барокового спадку з його закономірними спирами на духовну специфіку вираження. І щодо останньої тези приводимо міркування вищезгаданого В. Бабухівського щодо виконання одного з провідних майстрів Європи першої пол. XVIII ст: «Творчість Г. Телемана складає затребуваний на сьогодні об'єкт творчого глумачення, тому відзначається тими варіабільними показниками вибудови, які полегшують входження виконавця у композиторський текст з метою «адаптації» останнього до конкретних виконавських переваг. Звертаємо увагу на переважання моторики у викладенні партій

солістів, що уникають підкреслено кантиленних і саме моторних подань: звучачий текст показаний у рівності пульсуючих тривалих зіставлень, що дозволяють внести досвід «прелюдійності» імпресіоністів чи остінато примітивістських накопичень минулого століття» [1; 72].

Висловлене міркування дає можливість суттєвого розширення в репертуарі перекладень на різні інструменти сучасного вжитку тих барокових здобутків. І якщо практика саксофонної гри засвідчила естетично надзвичайно прийнятне подання творів Й.С. Баха в сучасних концертних зібраннях, то «барокове поглиблення» репертуару органічно виводить на розширення того переліку перекладень з опорою на спадщину сучасників величного Лейпцігського кантора – вищеназваних і поза того списку Музикантів з великої літери.

Висновки. Усвідомлення висот естетичної і духовно-дидактичної цінності барокової продукції широко розкриває репертуарний простір інструменталістів, зокрема кларнетистів і саксофоністів, для засвоєння барокових здобутків, особливо італійських і французьких майстрів, невіддільних від духовної екстатичної вираженості, яка відверто відповідає запитам сучасної публіки, що жадає компенсативної енергії добра і краси в музиці, заради поповнення енергетичного позитиву у протистоянні технологізованого і гранично меркантилізованого соціуму «постіндустріальної доби» (див. у Е. Тоффлера [8]). І тому, у паралель до практики «аутентичного виконання» з відновленням гри на забутих від XVIII століття барокових інструментів (наприклад, шаломо, відставленого заради більш технічно комфортного кларнета і т. ін.), увійшли до репертуару і достойні розширення того уведення – перекладення для кларнета і саксофона дивних своєю красою творів італійських майстрів бароко, і наших українських геніїв Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, які зберігали при розквіті театралізованого драматизму Віденської школи контактність із бароковою спадщиною, достойну сучасної слухачької уваги у виконавських представленнях сучасних талановитих інструменталістів.

Список використаної літератури

1. Бабухівський В. В. Й. Мольтер та Г. Телеман в мистецтві XVIII століття і у виконавській діяльності пост авангарду: дис. ... д-ра мистецтва, спец. 025. Одеса, 2024. 116 с.
2. Верін-Галицька А. Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою. URL: <https://surl.li/jltbyb>.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. миств. 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
4. Красиліна І. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії: дис. ... д-ра філософії за спец. 034 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, 2025. 195 с.
5. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. S. 187.
6. Selfridge-Field, E. *Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi*. New York, Dover Publications, 1994.
7. Talbot M. Tomaso Albinoni. Grove Music Online ed. L. Macy
8. Toffler Alvin. *Trzecia fala / przekł. E. Woydyło*. Warszawa, 1985. URL: <https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzeciafala.html>

References

1. Babukhivskiy V. V. Y. Molter ta H. Teleman v mystetstvi XVIII stolittia i u vykonavskii diialnosti post avanhardu: dys. ... d-ra mystetstva, spets. 025. Odesa, 2024. 116 s.
2. Verin-Halytska A. Dzh. Kachchini: mizh pasazhnoiu ta afektyvnoiu muzykoiu. URL: <https://surl.li/jltbyb>.
3. Vierkina T. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema: avtoref. dys. ... kand. mystv. 17.00.03 / Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi. Odesa, 2008. 16 s.
4. Krasylina I. Opera seria v konteksti evoliutsii khrystyianskoi misterii: dys. ... d-ra filosofii za spets. 034 / Odes. nats. muz. akad. im. A.V. Nezhdanovoi, 2025. 195 s.
5. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. S. 187.
6. Selfridge-Field, E. *Venetian Instrumental Music, from Gabrieli to Vivaldi*. New York, Dover Publications, 1994.
7. Talbot M. Tomaso Albinoni. Grove Music Online ed. L. Macy.
8. Toffler Alvin. *Trzecia fala / przekł. E. Woydyło*. Warszawa, 1985. URL: <https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzeciafala.html>

UDC 78.03 (4) «16/17» + 78.071.1 + 78.087.68

BAROQUE INSTRUMENTALISM IN THE PARADIGM OF CONTEMPORARY PERFORMANCE INTERPRETATION

Zinovi BURKATSKY – Candidate of Art Studies, Professor,
Honored Artist of Ukraine, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments,
Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Odesa, Ukraine

The purpose of the article is to analyze the principal achievements of Baroque instrumentalism and to determine their significance in shaping contemporary performance practice, with particular attention to stylistic features, interpretative approaches, and historically informed performance.

Research methods. The methodological foundation of the study is the intonational approach, traditional in Ukrainian musicology, which is essential for understanding music in its genetic affinity with human speech sound expression, as reflected in the works of T. Vierkina, O. Kozarenko, I. Kotliarevskyi, K. Mühlberg, O. Nemkovich, and other prominent Ukrainian scholars. *The results* consist in identifying the key stylistic and expressive features of Baroque instrumentalism, clarifying the principles of their interpretation in contemporary performance practice, and substantiating the significance of historically informed approaches for the development of modern performance culture.

The novelty of the study lies in a comprehensive reinterpretation of Baroque instrumentalism as a dynamic factor in contemporary performance practice, with an emphasis on the integration of historically informed approaches, intonational analysis, and modern interpretative strategies.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying its findings in the professional training of musicians, particularly wind instrumentalists, as well as in expanding their repertoire and improving interpretative approaches to Baroque music within contemporary performance practice.

Key words: Baroque instrumentalism; performance interpretation; Baroque style; doctrine of affections; musical rhetoric; ornamentation; improvisation; historically informed performance; wind instruments; clarinet; saxophone; performance culture; musical style; musical genres.

Стаття отримана 30.12.2025

Стаття прийнята 20.02.2026

Стаття опублікована 28.05.2026